

Ирина Николаевна Горная – доктор искусствоведения,
музыковед, профессор кафедры теории музыки и
композиции Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
gornaya@karelia.ru

Татьяна Николаевна Капустина – пианист,
ассистент-стажёр по направлению подготовки 53.09.01
«Сольное исполнительство на фортепиано»
Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
info@glazunovcons.ru

Irina N. Gornaya – Ph.D. in History of Arts, musicologist,
professor of the Department of Music Theory and
Composition of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
gornaya@karelia.ru

Tatyana N. Kapustina – pianist, student of the
postgraduate training program in the field of study
53.09.01 “Solo Performance on Piano” of the
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
info@glazunovcons.ru

УДК 78.08 DOI 10.61908/2413-0486.2017.9.1.77-87

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА ЛЕОПОЛЬДА ГОДОВСКОГО «ТРИАКОНТАМЕРОН»

ABOUT THE GENRE NATURE OF THE PIANO CYCLE BY LEOPOLD GODOVSKY “TRIAKONTAMERON”

Аннотация

Статья посвящена анализу жанрово-семантической сферы в фортепианной сюите «Триаконтамерон» Леопольда Годовского, который внёс огромный вклад в развитие фортепианной музыки не только как выдающийся пианист, но и как замечательный композитор. Фундаментальная сюита Годовского до сих пор не получала какого-либо анализа в музыковедческой

литературе. Описание жанровой природы сюиты «Триаонтамерон» позволяет раскрыть драматургию и архитектуру цикла, выявить традиционные и новаторские черты в композиции произведения. Анализ жанрово-семантической палитры сюиты позволяет по-новому взглянуть также на эволюцию жанра вальса, который лежит в основе сочинения.

Abstract

The article covers the analysis of the genre and the semantic sphere in the piano suite “Triacontameron” by Leopold Godowsky, who made a great contribution to the development of piano music not only as an outstanding pianist, but also as a remarkable composer. The fundamental suite by Godowsky has not yet received any analysis in the musicological literature. The description of the genre nature of the suite “Triacontameron” enables to reveal the dramaturgy and architectonics of the cycle, to identify traditional and innovative features in the composition of the work. The analysis of the genre and the semantic palette of the suite offers a new look at the evolution of the waltz genre that forms the basis of the work.

Ключевые слова: Годовский, фортепианная сюита, циклическое единство, жанр вальса, тональная драматургия, архитектура

Keywords: Godowsky, piano suite, cyclic unity, waltz genre, tonal dramaturgy, architectonics

Леопольд Годовский (1870–1938) – выдающийся пианист, замечательный композитор и фортепианный педагог. С. В. Рахманинов писал о нём: «Годовский – единственный музыкант современности, который сделал прочный, существенный вклад в развитие фортепианной музыки» [цит. по: 14, с. XXIII]¹.

В статье, помещенной в «Музыкальной энциклопедии», Г. М. Коган характеризует Годовского как одного из «крупнейших после Ф. Листа пианистов и мастеров транскрипторского искусства. <...> Игра и транскрипции Годовского оказали большое влияние на развитие техники фортепианного

исполнения и изложения» [6, стб. 1028]. Годовский не раз удостоивался восторженных оценок, но они относились, прежде всего, к его исполнительскому искусству и мастерству в создании транскрипций.

Становление Годовского как пианиста и композитора пришлось на 80-е годы XIX века. Известно, что Годовский не получил систематического музыкального образования. В берлинской Высшей школе музыки он учился всего три месяца. Однокурсник Леопольда позже вспоминал, что природное дарование Годовского делало его на голову выше его учителей [3]. Серьезных занятий с Камилем Сен-Сансом в Париже также было немного. Годовский вспоминал: «Я много играл Сен-Сансу, хотя занятий со мной он не проводил. Когда я играл ему – даже мои собственные сочинения, – он неизменно повторял: “Очаровательно!”, “Восхитительно!”, “Сногсшибательно, мой дорогой” или что-нибудь в этом роде, и, хотя слова эти говорились искренне, их нельзя было считать конструктивной критикой» [там же]. В доме композитора Годовский завязал знакомство с музыкальной элитой Парижа – Гуно, Делибом, Массне, Видором, Форе, играл для Петра Ильича Чайковского [там же].

6 декабря 1900 года состоялся его триумфальный дебют в Бетховенском зале Берлина. Программа концерта и сегодня удивляет своей сложностью. Она включала Второй фортепианный концерт Брамса, семь транскрипций этюдов Шопена, «Приглашение к танцу» Вебера-Таузига и Первый концерт Чайковского. Сам пианист так описывает это знаменательное событие: «Зал был в приподнятом настроении, воздух словно наэлектризован. Вначале я сыграл этюд для одной левой руки op. 25 № 4 (*a-moll*). Поднялся такой шум, что и описать невозможно. Овации были оглушительные. Затем пошли op. 10 № 11 и op. 25 № 3 – объединённые; op. 25 № 8 (сексты); op. 25 № 5 в виде мазурки; op. 10 № 4, до-диез минор; “Шутка” и op. 10 № 5, соль-бемоль мажор, после чего следовало “Приглашение к танцу”. Успех превзошёл всё, что я

¹ Рахманинов посвятил Годовскому свою знаменитую польку.

когда-либо видел, не исключая энтузиазма на концертах Падеревского. Я мог бы повторить каждый из этюдов, но не хотел, чтобы концерт слишком затягивался. Публика могла бы устать ещё до Чайковского (Концерт си-бемоль минор), поэтому я повторил только “Шутку” и “Мазурку”. Невозможно сказать, сколько раз меня вызывали после транскрипций. Я не мог сосчитать. Такие пианисты, как Пахман, Йозеф Вейсс, Гамбург, Антон Фёрстер и вся публика вместе с ними обезумели» [цит. по: 3].

До 1914 года Годовский интенсивно гастролировал по Европе, преподавал в консерваториях Чикаго, Филадельфии, Берлина, пять лет руководил классом высшего пианистического мастерства в Венской академии музыки. Среди его учеников были Исай Добровейн, Роза Левина, а также выдающийся российский пианист и педагог Генрих Нейгауз. В своих воспоминаниях Г. Нейгауз писал: «Леопольд Годовский был моим лучшим учителем и другом. <...> Годовский на уроках говорил только о музыке, его советы касались лишь художественной интерпретации произведения. <...> В игре Годовского пленяли безупречный вкус, филигранная отделка деталей» [11, с. 175]. Пианистические достижения его, несомненно, являются целой эпохой в истории фортепианного исполнительства.

Композиторское наследие Годовского невелико. Существенную долю в нём занимают транскрипции, обработки (в том числе для левой руки)², парафразы, каденции. Отношение к транскрипциям со стороны профессиональных музыкантов бывало разным – от восторженного до резко отрицательного. Примечателен отзыв Нейгауза о транскрипциях сочинений

² В предисловии к изданию своих сочинений Годовский пишет: «53 упражнения, основанных на 26 этюдах Шопена, преследуют различные цели. Они предназначены для развития механических, технических и музыкальных возможностей фортепианной игры, особенно в области полифонии, полиритмии, полидинамики и колористики». Ещё при жизни Годовского раздавались возмущённые голоса, протестующие против такого обращения с сочинениями Шопена. Однако защитники сочинений и транскрипций Годовского указывают на его «дьявольскую» изобретательность, полифоническое искусство, на совершенно оригинальные технические идеи, на необычайное использование тональностей. В защиту

Рамо и Люлли, которые он слышал в исполнении самого Годовского: «Чудесные вещи. Он абсолютно сохраняет чистоту стиля, не создает модернистических гармоний и диссонансов, только необыкновенно обогащает стиль, употребляет превосходные пианистические эффекты и этим достигает того, что какая-нибудь невыносимая двухголосная жига или куранта какого-нибудь старичка становится прекрасно звучащей пьеской. Употребляет при этом различные уловки, соединения, каноны. <...> Это некий идеал пианиста, но также и идеальный музыкант. В его переделках чувствуется, что он соображает не только головой, но и пальцами» [11, с. 321].

Список собственно «своих» сочинений у Годовского включает Сонату для фортепиано *e-moll* (1911), 12 пьес для скрипки и фортепиано «Впечатления», шесть тетрадей «Миниатюр» для фортепиано в четыре руки, фортепианные сюиты (цикл из 24 пьес «Маски вальса», «Яванская сюита», Сюита для левой руки, «Триаконтамерон»).

Творчество Годовского практически не попадало в поле зрения музыковедов. Отечественная библиография, посвящённая ему, чрезвычайно скудная. Она ограничивается краткой статьей в «Музыкальной энциклопедии», критическими заметками, воспоминаниями учеников. В англоязычной литературе (помимо статей в словарях и энциклопедиях) существует лишь одна солидная работа «Годовский. Пианист пианистов», написанная Джереми Николасом [14].

Книга Николаса имеет сугубо фактологический характер. Его цель – проследить хронологию жизненного пути Годовского как пианиста, маршруты его гастрольных поездок, описать его педагогические методы, касавшиеся фортепианной игры, обозначить его место в истории фортепианного исполнительства. Автор не ставил перед собой задачи подробно анализировать сочинения Годовского, рассматривать их музыкальный язык, освещать

метода и сочинений Годовского в прессе выступили такие столпы пианизма, как Рахманинов, Гофман, Падеревский [цит. по: 3].

драматургию и композиционные особенности. Таким образом, отдельного исследования, посвящённого анализу жанровой драматургии сюиты «Триаконтамерон», ни в зарубежном, ни в отечественном музыкознании ещё не было, что определяет актуальность и новизну данной работы.

Сюита «Триаконтамерон», хотя и не очень активно, но продолжает жить на концертной эстраде. Ярким свидетельством этого являются полные аудиозаписи сочинения, которые сделали Константин Щербаков и Джеффри Дуглас Мадж (*Geoffrey Douglas Madge*).

Данная статья имеет следующую цель: на основе анализа жанрово-семантической палитры «Триаконтамерона» выявить образную драматургию цикла, обозначить традиционные и новаторские черты в развитии жанра инструментальной сюиты.

Главные задачи работы видятся следующими: охарактеризовать сюиту «Триаконтамерон» с позиций образного содержания, жанровых особенностей, композиционной целостности, сделать выводы об архитектонике данного цикла.

Методология работы опирается на комплексный подход, включающий эстетический, историко-стилистический, сравнительный и интонационный методы анализа. Теоретическую основу статьи составили труды, посвящённые вопросам анализа музыки, проблемам жанра вальса, сюиты и жанрообразования в целом, музыкальной интонации (Б. Асафьев, Л. Мазель, В. Бобровский, М. Друскин, В. Холопова).

Сюита «Триаконтамерон» имеет подзаголовок «Тридцать настроений и сцен в трёхдольном метре». Необычное название сочинения невольно вызывает ассоциации с названием знаменитого сборника новелл «Декамерон» Джованни Боккаччо. Легенда гласит, что Боккаччо написал Декамерон всего за десять дней, одна новелла – один день. Возможно, Годовский задумал написать свой цикл похожим образом (известно, что двадцать пьес сюиты действительно были сочинены в Сиэтле за 20 дней), но не уложился в столь сжатый срок.

История создания сочинения тесно связана не только с детскими и юношескими впечатлениями, воспоминаниями от путешествий, гастрольных поездок, посещений стран и городов, но и с таким знаковым событием в жизни композитора, как отъезд на постоянное жительство в США в 1914 году. Несомненно, такое решение было принято Годовским под влиянием острейшего кризиса, который переживала Европа в связи с Первой мировой войной. В 1919 году Годовский переехал из Лос Анджелеса в Сиэтл, поселившись в маленьком домике с видом на Олимпийские горы вблизи озера Вашингтон. В перерывах между мастер-классами он сочинял «Триаконтамерон». По вечерам группы студентов собирались в доме Годовского, чтобы в неформальной обстановке насладиться неизменным концертом и представлением только что сочинённых пьес из «Триаконтамерона» [см.: 14].

Следует заметить, что эстетическое кредо Годовского, высказанное им по отношению к пианистическому искусству, в полной мере может быть отнесено к композиторскому творчеству – «достижение максимальной логики, точности слуха, ясности, пластики на основе тончайшего соблюдения нотного текста и пространного толкования его» [11, с. 9]. Генрих Нейгауз полагал, что «...эта музыкальная ясность была драгоценным качеством метода Годовского [там же, с. 233]. Итак, какова же логика «Триаконтамерона»?

Сюита представляет шесть тетрадей, каждая из которых содержит по пять пьес³. На первый взгляд может показаться (этому способствуют масштабы сочинения), что пьесы носят обособленный характер, что они (подобно тетрадям Франсуа Куперена) не несут в себе целостного замысла⁴. Однако это не так. Хотя полное исполнение произведения потребует от пианиста изрядной

³ В самой цифре пять, возможно, присутствует отзвук излюбленной вальсовой формы Иоганна Штрауса – *Walzerkette* (цепь вальсов), поскольку каждый его вальс включал в себя пять тем, иначе говоря, пять вальсов.

⁴ Такое впечатление может возникнуть ещё и потому, что композитор не возражал против транскрипций отдельных пьес для скрипки и фортепиано, предназначавшихся выдающимся скрипачам Фрицу Крейслеру и Яше Хейфецу.

физической выдержки (в записи Щербакова оно звучит 60 минут, а у Маджа 65 минут 24 секунды), тем не менее семантические линии сюиты показывают, что это сочинение должно рассматриваться как неразрывное целое, скрепленное множеством смысловых арок.

Все пьесы «Триаконтамерона» имеют заглавия, образующие группы. Самая многочисленная – это пейзажные зарисовки: «Ночной Танжер» (№ 1)⁵, «Лесной Тироль» (№ 2), «Зачарованная лощина» (№ 9) – картина загадочных теней и огней в ущелье Уоткинс, недалеко от города Итака, штат Нью-Йорк, «Белые гребни» (№ 14) – пейзаж, изображающий движение волн в заливе Пьюджет Саунд в штате Вашингтон, «Американская идиллия» (№ 17). С этой группой пересекается вторая группа пьес, посвященная городам, странам, континентам, которые остались в памяти от многочисленных путешествий – таковы «Старая Вена» (№ 11), «Танцующая Виндобона» (№ 13, латинское название Вены), «Эфиопская серенада» (№ 12), «Танцующие дервиши» (№ 20). Есть пьесы, рисующие своего рода театральные сцены-картины – «Рандеву» (№ 4) «Умоляющий трубадур» (№ 6), «Искусительница» (№ 15) «Салон» (№ 21), «Старая баллада» (№ 16). «Пейзаж Ватто» (№ 8) обозначил еще одну семантическую линию, которая также была намечена в сюите «Маски вальса» (в неё входят пьесы «Французское», «Менуэт») – это тема «галантных празднеств»⁶. Именно у Антуана Ватто она приобрела особенную художественную глубину. А. К. Якимович писал: «К концу XVII века вырабатывается своеобразное понятие галантности, обозначающее не только узкую сферу утонченности любовного поведения, но, шире, стиль и образ жизни, основанный на приятном искусстве быть приятным... словом

⁵ Николас полагает, что на создание этой пьесы композитора вдохновило путешествие, которое Годовский совершил еще в 1905 году. После испанского концертного турне он добрался на корабле до Танжера, где осуществил свою давнюю мечту – посетить восточные базары [с. 14].

⁶ Пианист К. Х. Аджемов писал о том, что ему особенно запомнилось «певучее, такое стильное исполнение печальной ми-минорной Элегии Рамо в транскрипции Годовского, сопоставленное Яворским с живописью Ватто...» [9, с. 88].

“галантный” называют всё то, что есть наиболее искусного и изысканного, рафинированного и духовного в искусствах... Представление о галантности как о сущности искусства вообще позволяет несколько по-новому взглянуть на жанр “галантных празднеств” в живописи. По всей видимости, современники находили в этом жанре не просто изображение светского времяпровождения с флиртом на лоне природы. Они понимали этот жанр скорее как “праздник искусства”...» [13, с. 43]. Наконец, можно выдвинуть еще одну смысловую линию появления вышеназванных пьес. Они располагаются после пьесы «Сумеречные фантазмы» (№ 5)⁷, что в данном контексте может интерпретироваться и как плод воспаленного воображения.

Само стремление к изобразительности опиралось на характер дарования Годовского, которое проницательно описал Г. Нейгауз: «Он обладал таким изощренным слухом, что, казалось, “взвешивал звуки” на каких-то особо чувствительных весах. Как живописец — светотенью, Годовский создавал своей игрой глубокую звуковую перспективу» [11, с. 175]⁸. Вторая черта, составляющая талант Годовского, также была замечена Нейгаузом: «Он не только актер, но одновременно актер и зритель...» [11, с. 320]⁹.

Тональная драматургия сюиты свидетельствует о том, что номера не могли бы переставляться без ущерба смыслу. Логика тонального движения

⁷ Фантазм (от греч. *φάντασμα* – призрак, воображение, представление) – нарушение памяти. События, которые придумал или вообразил человек, ему кажутся произошедшими на самом деле. Термин введен Теодором Циэном (Theodor Ziehen) в 1906 году.

⁸ Склонность к изобразительности очень выразительно проявилась и в «Яванской сюите». Достаточно посмотреть заглавия частей: 1. «Гамелан». 2. «Ваянг-Пурва, Кукольная тень играет». 3. «Хари Бесаар, Великий день». 4. «Болтающие обезьяны на священном озере Вендит». 5. «Боробудур в лунном свете». 6. «Вулкан Брону и Песчаное море на рассвете». 7. «Три танца». 8. «Сады Буйтензорг». 9. «На улицах Старой Батавии». 10. «В Кратоне (дворцовый комплекс в Джакарте)». 11. «Разрушенный водный замок в Джокдже». 12. «Придворная процессия в Соло». Здесь Годовский продолжает традиции народно-танцевальной сюиты, такой, например, как «Алжирская сюита» Сен-Санса.

⁹ Именно театральное начало способствует появлению в «Триаконтамероне» таких ремарок, которые характерны для театральных пьес: «игриво», «ласково», «льстиво» (*lusingando*), заблудиться (*perdendosi*), грубо, дико (*feroce*), «любезно» (*amabile*).

тщательно продумана¹⁰. Тональные переключки действуют не только на расстоянии, но и в соединениях соседствующих друг с другом пьес. Во втором случае имеют место отношения параллельных и одноименных тональностей (№ 1 *e-moll*, № 2 *E-dur*; № 6 *Des-dur*, № 7 *b-moll*; № 13 *D-dur*, № 14 *d-moll*; № 15 *B-dur*, № 16 *g-moll*; № 17 *Es-dur*, № 18 *c-moll*; № 19 *As-dur*, № 20 *f-moll*; № 22 *a-moll*, № 23 *C-dur*; № 24 *G-dur*, № 25 *e-moll*, № 26 *C-dur*, № 27 *a-moll* и т. д. Дважды тональная связь осуществляется на принципе энгармонической замены устоя: № 5 *cis-moll*, № 6 *Des-dur*; № 11 *Ges-dur*, № 12 *fis-moll*. В первой половине цикла несколько пьес (с № 8 по № 11) группируются вокруг тональностей *Ges-dur* и *es-moll*. В итоге обе половины цикла (№№ 11–20) тонально скрепляются в долгой терцовой цепи: *Ges (fis) – D (d) – B – g – Es – c – As – f*. Пьеса № 18 «Анахронизмы» предвосхищает тональности финала сюиты – *c-moll* и *C-dur*. Очевидно, что тональная траектория второй половины цикла вращается вокруг этих тональностей (включая тональности срединных разделов в №№ 21 и 22).

Последняя тетрадь, в которую вошли «Часы с кукушкой» (№ 26), «Жалоба» (№ 27, название *Lament* можно перевести и как «Плач»), «Донкихотствующее странствование» (№ 28), «Погребальная поэма» (№ 29), «Реквием (1914–1918): Эпилог» (№ 30), демонстрирует прочное семантическое и композиционное единство. Эмоциональный строй последней тетради своей глубиной существенно отличается от первых пьес. Название «Часы с кукушкой» может вызывать двоякие ассоциации. С одной стороны, это уютная и красивая область Германии – Шварцвальд, где издавна делают эти часы. С другой стороны, часы с кукушкой напоминают нам о трагической стороне человеческого бытия – о быстротечности жизни и невозвратности времени. Этот семантический нюанс проступает отчётливо, если вспомнить, что

¹⁰ Громкостно-динамическая сфера, использующая восемь уровней – *ppp-pp-p-mp-mf-f-ff-fff*, также четко организована. Нельзя не заметить, что первая пьеса сюиты «Ночной Танжер» пребывает на такой громкостной шкале, как *pp-p-ppp*, тогда как «Реквием и Эпилог» содержат грандиозное динамическое нарастание – от *p* до *fff*.

четвертую тетрадь завершали «Колыбельная» и «Воспоминания». Печальный философский смысл придаётся пьесе с названием «Донкихотствующее странствование». При всём различии толкований почти все писавшие о Дон Кихоте философы, учёные-филологи, писатели сходились на мысли, что он воплощает стремление к благородному самопожертвованию. Тоска по «донкихотству» особенно возрастала в трагические периоды человеческой истории, а именно такой была ситуация в Европе в годы, обозначенные в заглавии последней пьесы. Миллионы погибших и искалеченных войной людей, разоренные страны, огромные культурные утраты. Название предпоследней пьесы *Poëme Macabre*¹¹ («Погребальная поэма») указывает на апокалиптическую гибель мира, ведь оно ассоциируется с «Пляской смерти» (*Danse macabre*) – аллегорическим сюжетом живописи и литературы Средневековья, выражающим размышление о бренности человеческого бытия. Персонифицированная Смерть ведёт к могиле пляшущих людей из всех слоёв общества – знать, духовенство, купцов, крестьян, мужчин, женщин, детей. Несомненно, Годовский хорошо знал музыкальные произведения на эту тему, прежде всего, Листа и Сен-Санса. Сюита Годовского «Маски вальса» также включает *Valse macabre*, причём в той же тональности *c-moll*, что и будущая *Poëme Macabre*¹². Уютный мир довоенной «старой» Европы представляют пьесы «Музыкальная шкатулка» (№ 23), «Салон» (№ 21), «Танцующая Виндобона» (№ 13), «Старая Вена» (№ 11), имеющая выразительный подзаголовок «Чьи вчерашние дни оглядываются назад с улыбкой сквозь слезы». К этой группе примыкает пьеса «Маленькое танго-рэг» (№ 19). Аргентинское танго в начале XX века стало стремительно завоевывать мир. Возникла такая его разновидность, как танго-вальс. Южноамериканский танец подчинился трёхчетвертному размеру вальса¹³. Годовский соединил танго-

¹¹ Французское слово *Macabre* переводится как «похоронный, погребальный, мрачный».

¹² В 1929 году Годовский издаёт *Etude Macabre* в двух редакциях, одна для левой руки.

¹³ Один из наиболее известных танго-вальсов – *Desde el alma* (Бостонский вальс), создан уругвайским композитором Роситой Мело в 1911 году.

вальс с элементами рэгтайма, который, как известно, отличается синкопированной мелодической линией.

Наконец, в цикле есть ряд пьес, воплощающих для Годовского обретение долгожданного дома и спокойной творческой атмосферы в Америке. Это упомянутые уже пейзажи США – «Зачарованная лощина», «Белые гребни», «Американская идиллия». Стоит вспомнить слова Годовского: «Я верю, что композитор, который погружается в новую национальную атмосферу и контактирует с новыми национальными идеями и тенденциями, не может не отражать их в своих сочинениях. И, с тех пор как я стал жителем Америки и сделал её своим домом, я обнаружил, что американизм проявляется в моём творчестве» [цит. по: 14, с. 107]. Благодарность новой стране вылилась в эпическое завершение цикла гимном Соединённых Штатов Америки *The Star-Spangled Banner* («Знамя, усыпанное звездами») ¹⁴. Примечательно, что Годовский использовал эту знаковую мелодию еще до того, как резолюция Конгресса США (от 3 марта 1931 года) официально утвердила *The Star-Spangled Banner* гимном страны ¹⁵.

Еще один важный аспект поэтики сюиты связан с подзаголовком, указывающим, что все её пьесы (настроения и сцены) написаны в трёхчетвертном размере. Композитор не обозначил конкретный жанр, но, по существу, «Триаконтамерон» представляет собой грандиозную сюиту вальсов, в которых проявляются как жанрово-характерные, так и картинно-живописные моменты. Примечательно, что еще в 1912 году (тогда композитор жил в Вене)

¹⁴ Как указывает Николас, в 1920 году Годовский сочиняет транскрипцию гимна США, которая, за исключением первой фразы, точно повторяет «Эпилог» из «Триаконтамерона». Как и Рахманинов, сделавший свою версию американского гимна, Годовский открывал свои сольные концерты в Соединенных Штатах этой транскрипцией [14, с. 110].

¹⁵ В 1980-е годы учёным удалось установить, что мелодия гимна имела своего автора. Им был Джон Стаффорд Смит – британский историк музыки, композитор, органист и певец, который примерно в 1780 году написал музыку к Анакреонтской песне – шутливому гимну «Анакреонтского общества» – клуба, объединявшего лондонских музыкантов. Песня стала официально использоваться в Военно-морских силах США (в 1889), затем в Белом доме (в 1916), а 3 марта 1931 года резолюцией Конгресса была объявлена национальным гимном. См.: URL: <http://eamerica.ru/ssha/istoriya-gimna.php>.

Годовский создал сюиту «Маски вальса» (*Walzermasken*)¹⁶, которая имеет подзаголовок «двадцать четыре Фантазии в трёхдольном метре». Не случайно сюита открывается пьесой «Карнавал», ведь именно на карнавале уместны маски. Некоторые пьесы, кроме названий, имеют подзаголовки в виде имен композиторов. По существу, Годовский создает стилизации вальсов Шуберта, Шопена, Листа, Брамса, И. Штрауса-сына, остроумно подметив все нюансы их вальсовой фактуры¹⁷. Вообще вальс у Годовского связан в первую очередь с образом Вены, её танцевальными традициями, с именами Шуберта, Иоганна Штрауса¹⁸, Йозефа Ланнера. Само понятие «венское» включает в себя умение наслаждаться жизнью, ценить ее мгновения. Эпикурейский дух Вены подчеркивают названия вальсов Иоганна Штрауса «Вино, женщины и песни» ор. 333, «Венская кровь» ор. 354, «Венские женщины» ор. 423. Как замечает, К. Зенкин, «...на протяжении XVIII–XX столетий Вена, с ее утонченно-гедонистической аурой и обостренным вкусом к радостям жизни (от уютных кафе до массовых гуляний в парках), являлась признанной столицей танцевальной культуры. Таким образом, два важнейших полюса классико-романтической музыки: танцевальная, моторно-физиологическая, реально-жизненная основа и отвлеченно-симфоническое, возвышенно-духовное звукосозерцание – достигли в Вене наивысшего подъема и расцвета» [5, с. 83].

¹⁶ Как пишет в своей книге Николас, пианист Владимир де Пахман (1848–1933) был очарован «Масками вальса». В 1924 году в своём интервью Пахман говорил: «Я прожил последние семь лет, исполняя “Маски вальса”. Когда мне исполнилось 70, я подумал, что нужно остановиться. Но затем я придумал новый метод. Каждый день выбирая отдельные пьесы, я настойчиво их репетировал. Этот метод заново возродил мой интерес к искусству. Если бы не “Маски вальса”, то я должен был быть дряхлым стариком, купающимся под солнцем в своей вилле недалеко от Рима» [цит. по: 14, с. 73].

¹⁷ Согласно Николасу, Schuhplatter (баварский народный танец), Менуэт и Юмореска полностью основаны на мотивах из четырёх нот, олицетворяющих буквы небольшого городка в Саксонии, где жила одна из его ранних неизвестных возлюбленных [см.: 14, с. 72].

¹⁸ Композитор создал «Симфонические метаморфозы» на темы вальсов Иоганна Штрауса. В письме к Морису Аронсону Годовский писал: «...фрау Штраус, вдова “Короля вальса”, решила посетить мой второй сольный концерт в Вене, услышав отзывы о том, как я играл вальс “На прекрасном голубом Дунае”. Восторженная публика просила его исполнить. Здесь я играл Вальс несравнимо лучше, чем где-либо» [цит. по: 14, с. 63].

Использование Годовским самого жанра вальса – важнейшего символа романтического века – ярко демонстрирует его эстетические устремления¹⁹. Напомним, что Годовский постоянно исполнял в концертах «Приглашение к танцу» Вебера-Таузига и свои транскрипции вальсов Штрауса, где, по мысли М. Друскина, впервые дана «поэзная» трактовка вальса [4]. Как пишет М. Друскин, «Штраус вменял себе в заслугу расширение музыкальной формы вальса, придание ему более “протяженного” мелодического дыхания... Но более того, он вдохнул новое содержание в вальс, опозитизировал его. Лучшие сочинения Штрауса, такие, как “На прекрасном голубом Дунае” ор. 314, “Жизнь артиста” ор. 316, “Сказки венского леса” ор. 325, “Весенние голоса” ор. 410 и другие, представляют своего рода танцевальные поэмы. Их содержание богато оттенками различных душевных состояний. Причем переходы от одного состояния к другому – и в этом особая прелесть музыки Штрауса – всегда естественны, хотя нередко совершаются неожиданно. Порыв, мечтательность, шаловливый задор, юмор и страсть сочетаются в такой поэме воедино. Главным средством выразительности является мелодия, интонационные истоки которой восходят к бытовой венской песенности. Важное значение имеет также прихотливый рисунок ритма. Штраус “высвобождает” вторую четверть в мелодии, чтобы взять аккорд в аккомпанементе чуть раньше – это придает движению эластичную подвижность» [там же]. Именно такое освобождение второй четверти в мелодии наблюдается в вальсе Годовского «Танцующая Виндобона», а тональность *D-dur* совпадает с тональностью вальса «На прекрасном голубом Дунае» Иоганна Штрауса.

К началу XX века эмоциональный мир вальса необычайно углубился и расширился. Основание было положено еще Шубертом, у которого появляются не только «Благородные» ор. 50, «Сентиментальные» ор. 77, но и «Траурный» ор. 9 № 2 вальсы. В наследии Ф. Листа находим «Мефисто-вальс», «Забытые

¹⁹ Одна из первых транскрипций Годовского – это Большой блестящий вальс ор. 18 Шопена.

вальсы». П. Чайковский, помимо «Сентиментального» ор. 51 № 6, «Меланхолического» (2-я часть Третьей оркестровой сюиты, ор. 55), создал «Вальс-каприз» ор. 4, «Вальс-скерцо» ор. 7 для фортепиано²⁰ и «Вальс-скерцо» для скрипки и оркестра ор. 34 *C-dur*, Вальс в 5/8 ор. 72 № 16, а также вальсы, в чьих названиях присутствуют женские имена – «Анастасия-вальс» (1854), «Наталья-вальс», «Ната-вальс» ор. 51 № 4. Как замечает Б. В. Асафьев, именно с ритмом вальса связано «гениальное реформаторское движение в музыке XIX века... Вальс как ритм был одним из выражений обогащенного ритмического восприятия и выявлен был иным строем чувствований, шедшим на смену чопорности и окаменелости движений и поз феодально-придворного ритуала... Это глубоко реформаторское течение связано с лучшей порой расцвета музыкального романтизма, когда страница за страницей композиторы раскрывали перед изумленными людьми неисчерпаемые богатства окружающей действительности и человеческой психики» [1, с. 38–39].

Большинство вальсов «Триаконтамерона» написаны в быстрых темпах, что соответствует традициям венского вальса. Вместе с тем есть несколько номеров, имеющих темп *Andante*. Среди них две пьесы явно отсылают к такой разновидности танца, как вальс-бостон, с характерной паузой на третьей доле в ритмической формуле сопровождения (пример № 1). Помимо этой ритмической черты «Старая Вена» (№ 11) и «Салон» (№ 21) содержат также присущие вальсу-бостону ускорения и замедления темпа. Многочисленные ремарки *sostenuto*, *ritenuto*, *rallentando* чередуются с *a tempo*.

²⁰ Не исключено, что именно знакомство с произведениями Чайковского вдохновило Годовского на создание своего «Вальса-скерцо».

Пример № 1

Andante lusingando ♩ = 120-122

Piano *p con sentimento*

Ossia

Танцевальная природа жанра предопределяет особенности мелодики вальсов. Специфическая мелодическая деталь – формула «кружения» – в «Триаконтамероне» весьма разнообразна: ровное секундовое скольжение («Ночной Танжер», тт. 17–20, тт. 37–42)²¹; сочетание поступенных ходов и скачков, иногда с терцовой дублировкой («Рандеву», тт. 5–6); нисходящие терцовые цепочки («Сумеречные фантазмы», тт. 32–33); фигуры с преобладанием широких интервалов, таких как квинты и сексты («Пейзаж Ватто», тт. 25–36). Равномерный бег восьмых проникает и в аккомпанемент, благодаря чему преодолевается жесткость формулы «бас – два аккорда» (пример № 2).

²¹ Ориентальный колорит подчеркивается двумя увеличенными секундами с участием шестой и второй низкой ступеней.

Пример № 2



Эта постепенная трансформация вальсовой фактуры нарастает к последней тетради, которая своей этико-философской направленностью представляет кульминацию цикла. Очевидно, что в «Реквиеме» (1914–1918) господствует траурная семантика, родственная чаконам: темп *Largo*, тональность *c-moll* (она же царит в «Погребальной поэме»), скольжения диссонирующих тритоновых лент, оstinatная фигура в нижнем слое фактуры, чьё звучание в глухом басовом регистре ассоциируется со звуками погребального колокола. Такую же изобразительную функцию выполняет и тремоло тридцатьвторых нот в нижнем регистре (пример № 3).

Пример № 3

Largo lugubre ♩ = 56-66

The musical score is written for piano and left hand. It consists of two systems of staves. The first system has a right hand (R.H.) and a left hand (L.H.) staff. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and single notes. The left hand starts with a piano (*p*) dynamic and features a series of chords and single notes. The second system also has a right hand (R.H.) and a left hand (L.H.) staff. The right hand starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a series of chords and single notes. The left hand starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and features a series of chords and single notes. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *sf*, and *cresc.* (crescendo). It also includes articulations like *espr.* (espressivo) and *pp* (pianissimo). The tempo is marked *Largo lugubre* with a metronome marking of ♩ = 56-66. The key signature is one flat (B-flat).

Эпилог должен воссоздать атмосферу апофеоза с участием «грандиозного оркестра и хора». Уплотнение фактуры подготавливает каноническое проведение в *C-dur* гимна США (пример № 4). Многосложные аккордовые вертикали, охватывающие все регистры, тремолирующие басы, динамика *ff* и *fff* представляют некий вселенский хор, прообразом которого мог быть финал

Девятой симфонии Бетховена. Сама семантика тональностей *c-moll* – *C-dur* напоминает о знаменитой бетховенской максиме «от мрака к свету», которая столь выразительно воплотилась в Пятой симфонии.

Пример № 4

Maestoso (♩ = 66-76)

The musical score consists of three systems, each with a piano (p) and cello/bass (cel.) staff. The first system is marked *Maestoso* (♩ = 66-76) and features a series of chords and melodic lines with fingerings indicated. The second system continues the material, ending with a *ff marcato* section. The third system includes a *dolce e tranquillo* section marked *p* and *una corda*, with a change in tempo and dynamics. The score is written in C major/C minor and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Торжественно-эпическое завершение сюит встречалось и ранее (вспомним «Полонез» из Третьей оркестровой сюиты П. Чайковского, «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского), но в цикле Годовского финалом оказывается не просто последняя пьеса, но монолитное композиционное сцепление пяти пьес, которые связаны узловыми мелодическими элементами и темповой драматургией. Никнущая секундовая интонация объединяет «Жалобу» («Плач») с «Реквиемом». Столь же существенно накопление трезвучия *C-dur*. Тоническая терция *C-dur* (звуки *e-c* второй октавы) многократно повторяется особенно в начале и в конце пьесы «Часы с кукушкой» (№ 26). В виде инициальной сексты звуки *e-c* появляются в «Жалобе» (№ 27), там же обозначилась другая важная интервальная ячейка *g-e*. «Донкихотствующее странствование» (№ 28) в первом же такте показывает звуки трезвучия *C-dur* с ремаркой *Allegro maestoso*. Лучезарный апофеоз трезвучия *C-dur* в конце «Эпилога» сродни появлению этого трезвучия на словах «Да будет Свет!» в библейской оратории Й. Гайдна «Сотворение мира».

Таким образом, сюита «Триаконтамерон» открывает новые семантические черты в жанре вальса, продолжает его поэмную интерпретацию²². «Триаконтамерон» обнаруживает особый род архитектурного единства, при котором происходит не только масштабное укрупнение финального звена, но сюитное чередование контрастных пьес сменяется симфоническим становлением, служащим выявлению этико-философской идеи²³.

Спустя пять лет после первой публикации, в 1925 году, композитор писал Морису Аронсону: «Несколько дней назад я взял ноты “Триаконтамерона” и поиграл некоторые номера. Я не слышал их в течение длительного времени. Они произвели на меня сильнейшее впечатление, и я осознал насколько сильно

²² Присутствие поэмности подтверждает и тот факт, что в 1929 году Годовский издал шесть «Вальсов-поэм» для левой руки.

они затрагивают душу... Не знаю насколько мои пьесы ценны, но даже не представляю какое окончательное мнение об их ценности будет, если я даже перестану страдать, но насчет одного я полностью уверен: на свете никогда не жил артист, который был настолько честным и к искусству, и к самому себе, чем я» [цит. по: 14, с. 108].

Литература

1. Асафьев Б. Памяти Петра Ильича Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. Т. 2. М.: АН СССР, 1954. С. 31–47.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978.
3. Леопольд Годовский: Все пианисты. URL: <http://allpianists.ru/godovsky.html>.
4. Друскин М. Вальсы Иоганна Штрауса. URL: http://www.belcanto.ru/straussjr_waltzes.html.
5. Зенкин К. Музыкальная Вена. Город и образ // Жабинский К. А., Зенкин К. В. Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи. Вып. 3. Ростов н/Д, 2005. С. 81–100.
6. Коган Г. М. Годовский // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. Стб. 1028.
7. Лахути А. Сюитные циклы Шумана // Труды кафедры теории музыки Московской консерватории. Вып. 2. М., 1960.
8. Манукян И. Э. Сюита // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. Стб. 359–363.
9. Мария Вениаминовна Юдина: статьи, воспоминания, материалы. М.: Сов. композитор, 1978.
10. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана. М.: Музыка, 1991.
11. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. М.: Сов. композитор, 1975.
12. Царева Е. М. Вальс // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. М.: Сов. энциклопедия, 1973. Т. 1. Стб. 657–658.
13. Якимович А. К. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века. М.: Наука, 1980. С. 41–78.
14. Nicholas Jeremy. Godowsky. The pianists pianist. Appian Publications & Recordings Great Britain, 1989.

²³ На такое построение сюиты могли оказать влияние и сюитные циклы Р. Шумана. Так, музыковед А. Лахути указала, что в «Давидсбюндлерах» можно говорить «об элементах единой образной концепции – но только об элементах [7, с. 294].

References

1. Asaf'ev B. Pamjati Petra Il'icha Chajkovskogo [In memory of Pyotr Ilyich Tchaikovsky]. *Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy. T. 2* [Asafiev B. V. Selected Works. Volume 2]. Moscow: AN SSSR, 1954, pp. 31–47.
2. Bobrovskij V. P. *Funkcional'nye osnovy muzykal'noj formy* [Functional fundamentals of musical form]. Moscow: Muzyka, 1978.
3. *Leopol'd Godovskij: Vse pianisty* [Leopold Godowsky: All pianists]. URL: <http://allpianists.ru/godovsky.html>.
4. Druskin M. *Val'sy Ioganna Shtrausa* [Waltzes of Johann Strauss]. URL: http://www.belcanto.ru/straussjr_waltzes.html.
5. Zenkin K. Muzykal'naja Vena. Gorod i obraz [Musical Vienna. City and image]. Zhabinskij K. A., Zenkin K. V. *Muzyka v prostranstve kul'tury: Izbrannye stat'i. Vyp. 3* [Zhabinsky K. A., Zenkin K. V. Music in the space of culture: Selected articles. Issue 3]. Rostov n/D, 2005, pp. 81–100.
6. Kogan G. M. Godovskij [Godowsky]. *Muzykal'naja jenciklopedija: v 6 t. T. 1* [The musical encyclopedia: In 6 volumes. Volume 1]. Moscow: Sov. jenciklopedija, 1973. Stb. 1028.
7. Lahuti A. Sjuitnye cikly Shumana [Schumann's suite cycles]. *Trudy kafedry teorii muzyki Moskovskoj konservatorii. Vyp. 2* [Proceedings of the Department of Music Theory of the Moscow Conservatory. Issue 2]. Moscow, 1960.
8. Manukjan I. Je. Sjuita [Suite]. *Muzykal'naja jenciklopedija: v 6 t. T. 5* [The musical encyclopedia: In 6 volumes. Volume 5]. Moscow: Sov. jenciklopedija, 1981. Stb. 359–363.
9. *Marija Veniaminovna Judina: stat'i, vospominanija, materialy* [Maria Veniaminovna Yudina: articles, memoirs, materials]. Moscow: Sov. kompozitor, 1978.
10. Merkulov A. *Fortepiannye sjuitnye cikly Shumana* [Piano suite cycles by Schumann]. Moscow: Muzyka, 1991.
11. Nejgauz G. *Razmyshlenija, vospominanija, dnevniki, izbrannye stat'i, pis'ma k roditeljam* [Reflections, memories, diaries, selected articles, letters to parents]. Moscow: Sov. kompozitor, 1975.
12. Careva E. M. Val's [Waltz]. *Muzykal'naja jenciklopedija: v 6 t. T. 1* [The musical encyclopedia: In 6 volumes. Volume 1]. Moscow: Sov. jenciklopedija, 1973. Stb. 657–658.
13. Jakimovich A. K. Ob istokah i prirode iskusstva Vatto [About the origins and nature of the art of Watteau]. *Zapadnoevropejskaja hudozhestvennaja kul'tura XVIII veka* [Western European art culture of the 18th century]. Moscow: Nauka, 1980, pp. 41–78.
14. Nicholas Jeremy. Godowsky. The pianists pianist. Appian Publications & Recordings Great Britain, 1989.